Qualche PORDENONE di troppo: paternità spurie ed incertezze attributive

Per la mostra del Pordenone siam ormai — direbbe Fellini — alla « prova d'orchestra ». I solisti (critici e storici dell'arte) s'accingono al debutto accordando gli strumenti: state certi che ne sentiremo e (nell'italiano distrofico di certi studiosi) soprattutto ne leggeremo delle belle.

Per taluni il Nostro resta un emulo di Giorgione e il diretto antagonista di Tiziano, cui fra l'altro contese la *senseria del sal* al Fondaco dei Tedeschi (le cui ambitissime rendite, che consacravano il *pictor laureatus* della Repubblica, furon tolte piú per dispetto che per demerito al Cadorino, nel 1537). Per altri — complice un'abusata definizione del Berenson — resta soltanto il gagliardo protagonista d'un esaltante capitolo d'arte provinciale, un Ruzzante del pennello, che amava le brigate chiassose, le taverne e i bordelli e che sceglieva per le sue madonne sempre popolane dagli occhi di giada.

Per agguantar la verità — essa evapora, rammentate Flaiano? come rugiada fra le dita — occorre invece star nel mezzo: il Pordenone resta dunque una figura maiuscola (anche fisicamente — a creder a certi ritratti — sembra ne avesse la taglia), costretta però dalla sorte al ruolo riduttivo del comprimario, fra tanti *vip* blanditi dal successo.

Ebbe infatti la disgrazia (che poi è la nostra fortuna) di spartir la ribalta con personaggi grandissimi, che lo sovrastavano di qualche spanna. Basti pensar ai nomi di maggior spicco di cui rifulge l'arte in quello scorcio di secolo, da Giorgione a Tiziano, da Michelangelo a Raffaello.

In questa *hit parade* e con simili mattatori non era certo facile vivere né convivere (specie in un ambiente come quello veneziano ove ci si scannava per una commessa). Né dev'esser stato facile per lui l'impatto con la città lagunare, filtrato dapprima attraverso il Cima e il Bellini e quindi stimolato dal confronto con Giorgione (nella cui casa — secondo il Ridolfi — avrebbe affinato le proprie maniere d'impacciato provinciale) e con Tiziano.

A questo clima dobbiamo ricondurre — un esempio fra i piú significativi della sua giovanile esperienza — la grandiosa pala per la parrocchiale di Susegana, con quelle figure campite sullo sfondo di severe architetture in una calda gamma di toni, quasi in un'aura meridiana *(fig. 1)*.

Egli comunque riuscí ad esser per sé un ottimo *sponsor* (il culto della personalità — scrive Gervaso, e non possiamo non esser d'accordo con lui — non comincia forse da noi stessi?). Tanto brigò da ottenere una modesta nobiltà palatina cosí da poter bazzicare, senza peraltro scrollarsi di dosso l'etichetta del *parvenu*, nei circoli esclusivi del patriziato, che del suo *atelier* divennero — con frati, monache e fraterne — i clienti piú assidui. Era quella una società raffinata e mondana, gelosa dei propri privilegi e dell'incontestato diritto d'abusarne, pronta a privarsi dell'essenziale — secondo gli estetizzanti canoni dell'Umanesimo — ma non a rinunziare al superfluo.

Ruvido com'era di tratto, il Pordenone si sarà trovato a disagio in un ambiente che aveva eletto a sistema il parassitismo e la scrocconeria e nel quale si guadagnavano spesso i favori del committente, assecondandone i capricci.

Fatto sta che riuscí a cavarsela, insidiando persino il primato di Tiziano, che pur contava su ben piú solide aderenze e — nell'assegnazione degli incarichi — sulla solidarietà « mafiosa » del Sansovino e dell'Aretino: un personaggio quest'ultimo, per il quale la mancanza di scrupoli assurge a morale e a stile di vita.

D'altronde, senza quegli splendidi mecenati, Giovanni Antonio avrebbe continuato a tirar di fresco sulla calcina delle aie contadine fra capannelli di rustici sbracati e cenciosi.

* * *

La mostra ci offre dunque l'opportunità d'una severa revisione del *corpus* pordenoniano, sul quale non basterà certo intervenire — con pietosa indulgenza — di fioretto e bulino. Vi son infatti attribuzioni azzardate — si pensi al caso piú clamoroso, quello conosciuto come il « capitolo genovese » — che andranno spazzate senza neppur sottintesi rimpianti. E vi son poi perplessità, lacune ed omissioni da colmare sulla scorta delle acquisizioni critiche piú recenti, accanto ad altrettante paternità dubbie e discusse su cui affondar lo scandaglio.

1. - G. A. Pordenone, « Madonna e Santi », Susegana, chiesa parrocchiale. *(Foto Ciol)*
In un contesto di raro equilibrio formale e di singolare compostezza figurativa spicca quello splendido angelo intento ad accordare il suo liuto: « uno dei pezzi più belli della pittura veneto-provinciale » (Querini, 1979).

2. - G. A. Pordenone ed aiuti, « S. Cristoforo », affresco sulla parete esterna della parrocchiale di San Martino (già San Martino di Valvasone) in un'inedita foto del 1926.

Riprendiamo dunque, con questa che è appena un'appendice in sordina, gli itinerari pordenoniani tracciati sulla nostra Rivista da Querini e da Pilo, da Benedetti e dai Furlan, da Goi-Metz (due talpe d'archivio dal fiuto implacabile) ad Arisi. Accanto insomma alla monumentale opera del Fiocco — sia pur con gli scompensi che derivano da un'ampia dispersione cronologica (quei nostri articoli abbracciano un arco d'oltre trent'anni) — dobbiamo porre « Il Noncello ».

* * *

Dovremo anzitutto colmare una vistosa omissione, ribadita dal Fiocco nelle prime due edizioni della propria monografia e sanata con uno stringatissimo cenno sol nell'aggiornamento della terza (1970). S'allude a quel San Cristoforo che giganteggia (metri 8,15 x 3,90) all'ombra del campanile di San Martino al Tagliamento *(fig. 2)*. Nell'ambito dell'antica cortina, della quale si colgon tuttora — come d'altronde nella vicina Castions — eloquenti vestigia, sorgeva su un massiccio terrapieno murato la vecchia parrocchiale e a ridosso della « centa » una torre dalle severe strutture romaniche (la cella e la cuspide attuali son aggiunte tardo quattrocentesche e per di piú imbellettate e involgarite da falsi conci ad intonaco). All'esterno della parete laterale della chiesa il Pordenone dipinse a fresco — secondo un'iconografia diffusa lungo le strade di piú intenso traffico ed in prossimità dei guadi (come ad Ovoledo, Gleris e Valeriano) — un imponente San Cristoforo. L'opera è ora ridotta in condizioni di sconfortante degrado e non consente piú una scorrevole lettura: vi si coglie tuttavia quanto basta per accreditarne l'autografia pordenonesca.

È d'altra parte innegabile un largo apporto della bottega, il che giustifica le perplessità espresse a suo tempo dal Querini (1955) che suggerí in alternativa l'Amalteo (autore all'interno di due pale).

La sicura paternità del Maestro trova invece attendibile riscontro in una nota dell'archivio parrocchiale relativa ad un pagamento del 1518: l'affresco si inserirebbe dunque — per dirla con Goi-Metz (1971) — « in un periodo di sconosciuta attività pittorica in Patria » e in coincidenza d'una probabile stasi del vasto ciclo di Travesio, nel quale già si colgono le magniloquenti suggestioni dell'esperienza romana *(fig. 3)*. Quelle stesse suggestioni che verranno di lí a poco (1520) esaltate dal fervore compositivo e dal « far grande » della cappella Malchiostro nel duomo di Treviso: una trasposizione sguaiata e irridente — quasi una « comedia alla villanesca » — della cultura plastica del Buonarroti colta dal Nostro sulle volte della Sistina.

V'è chi vorrebbe scorgere riscontri e analogie fra il *San Cristoforo* di San Martino ed il *Cristo* di Travesio (I. Furlan, 1972). È, a nostro avviso, un confronto che stride: all'ostentata eleganza del Cristo, non priva d'una certa enfasi gladiatoria (evidentemente mutuata da un modello classico), si contrappone a San Martino un'imponente struttura dalla solida stazza, realizzata a larghe campiture, impacciata e greve (escluso il volto dalla trasparente matrice pordenoniana).

Siamo ben lontani — in pratica v'è un sostanziale regresso — dalle ben coordinate modulazioni e dalle forme arcuate e possenti del San

3. - G. A. Pordenone, Affreschi, Travesio, chiesa parrocchiale. *(Foto Ciol)*

Cristoforo nella giorgionesca *Pala della Misericordia* del duomo di Pordenone (che evoca con i suoi morbidi e vaporosi paesaggi i bucolici fasti d'un poeta *à la page,* il Sannazzaro) *(fig. 4).*

Il felice apparato inventivo di quella celebre composizione suggerí una replica del *San Cristoforo*, ritenuta a lungo autografa dallo stesso Fiocco (ora nella Kress Colletion di New York).

L'affresco di San Martino si discosta poi dal piú tardo, identico soggetto realizzato dal Pordenone nella portella della chiesa veneziana di San Rocco, ove il Santo dall'energica torsione è colto in un audacissimo scorcio

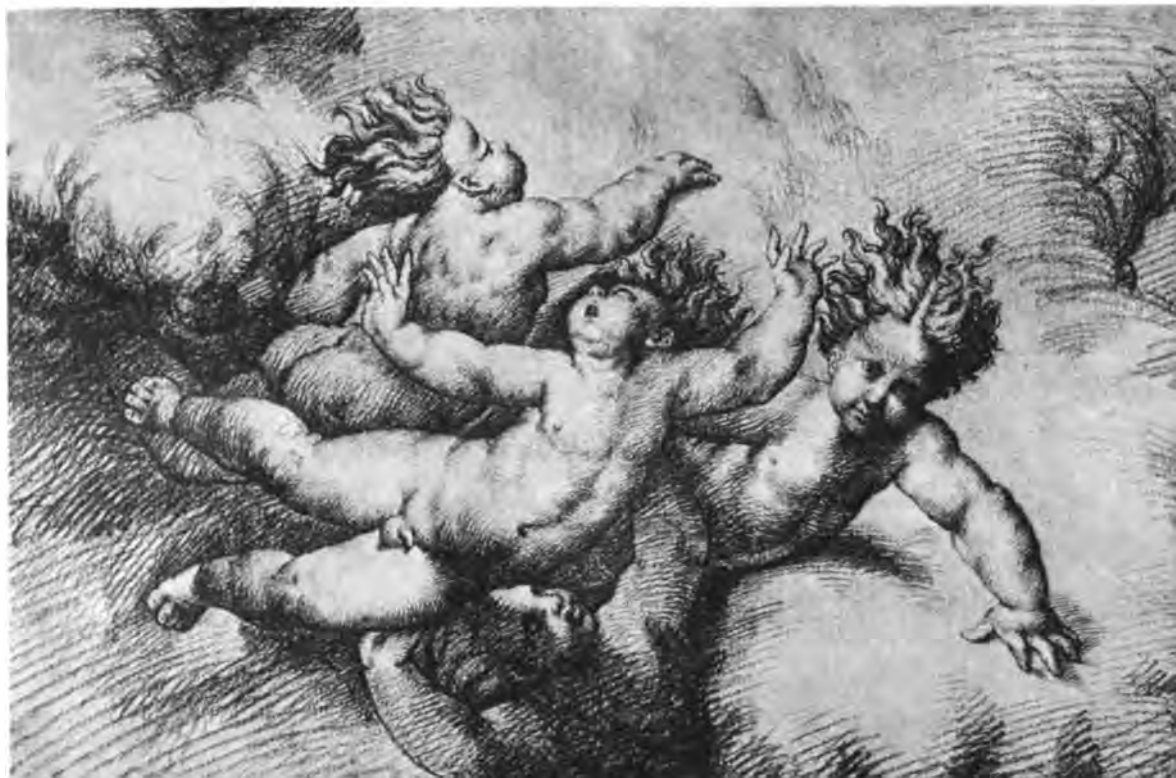
4. - G. A. Pordenone, « Pala della Misericordia » nel Duomo di Pordenone. *(Foto Ciol)*

5. - G. A. Pordenone, « San Cristoforo », disegno con lumeggiature a biacca su carta azzurrata, New York, Museo Metropolitan.

(anticipato dallo splendido disegno del Whittelsey Fund del Metropolitan) che quasi prelude la scioltezza e l'esuberanza narrativa del Barocco *(fig. 5)*.

Restano infine da sottolineare nell'affresco di San Martino « gli stupendi nodi di putti librati sui piedritti dell'arco » (I. Furlan, 1972), che già il di Maniago definí una « bellissima gloria d'angeli »: essa precorre uno dei soggetti stilisticamente piú celebrati della successiva produzione pordenoniana *(fig. 6 - 7)*, e verrà ripresa di lí a poco nella cupoletta della

6. - G. A. Pordenone, « Festone di putti », particolare del « San Cristoforo » di San Martino al Tagliamento.

7. - Cerchia di G. A. Pordenone, « Putti in gloria » disegno derivato da un'opera del Maestro, ora nella collezione del duca di Devonshire a Chatworth. L'aereo festone nel sovrarco di San Martino anticipa nell'esuberanza dell'intreccio gli audacissimi scorci, le briose cascate ed « i freschi corpi paffuti » dell'elegantissima suite di Chatworth, ritenuta autografa dal Fiocco. Più che un bozzetto preparatorio è una copia manierata d'eccellente fattura.
Quanto ai putti di San Martino, essi verranno ripresi dal Pordenone con egual freschezza di tocco nei coevi pilastri della parrocchiale di Travesio.

8. - G. A. Pordenone, Affreschi, Cortemaggiore, chiesa dei Francescani. Il Padre Eterno plana dall'invaso della cupola in un vorticoso turbinio d'angeli: come in una scenografia teatrale lo spazio sembra « disancorato dalla metrica rinascimentale e dal reticolo della prospettiva » (Rizzi, 1976). Sfondate dunque le quinte — direbbe un critico dissacrante e mordace come Vittorio Querini — il Buon Dio s'esibisce « in un exploit d'alta acrobazia », in una sorta d'affannoso « rodeo ».

cappella Malchiostro ed un decennio piú tardi — con esiti altrettanto sorprendenti — a Cortemaggiore *(fig. 8)*.

Incomprensibile — dicevamo — appare dunque la posizione del Fiocco, che nelle prime due edizioni dà per perduto il San Cristoforo, citandone sol superstiti « avanzi ». E lo propone nella terza in termini piuttosto sommari (e posticipandone d'un decennio l'esecuzione), come « recupero di un'opera documentata ». La datazione ipotizzata dall'illustre critico (a prescindere dalla nota d'archivio che ne àncora inoppugnabilmente la stesura attorno al 1518) non si concilierebbe comunque con le mirabili invenzioni per il ciclo — coevo, se appunto il Fiocco fosse attendibile — di Santa Maria di Campagna, intriso in una personalissima elaborazione formale di reminiscenze raffaellesche *(fig. 9)*.

* * *

9. - G. A. Pordenone, « Sposalizio di S. Caterina », Piacenza, Santuario di S. Maria di Campagna. *(Foto Manzotti)*
La grandiosa impostazione scenica del dipinto evoca, in una mirabile modulazione d'ombre e di luci, suggestioni romane.

D'altra parte — non scordiamolo — a San Martino, come d'altronde lungo tutta la fascia rivierasca del Tagliamento che vide il suo noviziato giovanile e ne propiziò i primi successi, Giovanni Antonio era di casa. I documenti gli attribuiscono infatti anche una perduta pala per l'antichissima chiesetta di San Filippo e Giacomo di Strada (che risultava già eseguita nel 1522).

E ad un *Cristo deposto* — su una lunetta sopra la porta laterale della parrocchiale — allude Fabio di Maniago, dandone per scontata la paternità al Pordenone. Quella pur autorevole testimonianza è stata poi ribadita alle soglie del nostro secolo dal Barnaba (1900), secondo il quale l'opera « già guasta e corrosa » sarebbe stata distrutta sol pochi mesi prima ch'egli ne tentasse la ricognizione.

Non possiamo sottrarci a 'sto punto ad uno sconcertante interrogativo. La *Deposizione* era dunque sopravvissuta (come d'altronde l'imponente *San Cristoforo*) al radicale rifacimento ottocentesco della vecchia chiesa, eseguito su progetto dello spilimberghese Gian Battista Cavedalis (il triumviro che approntò, nel 1848, le difese di Venezia assediata). Da allora le strutture murarie della nuova parrocchiale non hanno subito ulteriori integrazioni ed il perimetro è rimasto inalterato.

E se i resti della lunetta sopra il portale con quei lacerti « guasti e corrosi » fossero ancora lí, scialbati da un sottile strato d'intonaco?

Analoghe perplessità suscita l'affermazione del di Maniago, il quale, non rinvenendo nella parrocchiale di Castions a Zoppola il coro affrescato dal Pordenone, ritenne che anche quei dipinti fossero stati irreparabilmente travolti dalla ristrutturazione settecentesca dell'edificio.

Anche qui ci soccorre la testimonianza del Ridolfi, secondo il quale al Nostro andavan ascritte le figure dei quattro Evangelisti in un frullar di putti (« bambini di bella macchia, un de' quali lasciò a bella posta imperfetto . . . »), confortata — ma poteva esser altrimenti? — dal solito riscontro regestario di Goi-Metz (1972), allusivo a quattrini « disborsadi a m° Zuan Antonio depintor » nel marzo del '533.

Vorrei dunque accodarmi anch'io a quei due nostri infaticabili ricognitori per riproporre la necessità d'un assaggio sugl'intonaci del coro di Castions, i cui muri perimetrali non furon affatto abbattuti, ma semplicemente adeguati con un'opportuna soprelevazione all'ampliamento della navata.

* * *

Da Castions ad Ovoledo il passo (e non solo metaforicamente) è breve: poco piú d'un tiro di sasso. Ed anche all'esterno della chiesetta di Ovoledo — appena un oratorio campestre piantonato tutt'intorno da rustiche architetture *(fig. 10)* — il Pordenone dipinse un *San Cristoforo,* la cui figura ricalcava — secondo la testimonianza del di Maniago — ma con moduli piuttosto spicci, l'analogo soggetto della chiesa veneziana di San Rocco. Lo storico ottocentesco vide l'affresco ormai *fanèe*, riuscí forse a coglierne appena l'essenziale grafia e ciò l'indusse ad azzardare un giudizio riduttivo. Non è — scrisse alludendo alla presunta paternità pordenoniana — « fra le sue cose piú studiate ».

10. - Un'inedita veduta dell'oratorio di San Michele a Ovoledo di Zoppola, tratta da un catastico settecentesco. Fu proprio nelle campagne che il giovane Pordenone trovò i primi entusiastici sponsors, **quando — attingiamo al Vasari — « trattenendosi molti mesi in contado lavorò per molti contadini diverse opere in fresco, facendo a spese loro esperimento del colorire sopra la calcina »: degli affascinanti** murales **che riproponevano nel rude lessico dei Tolmezzini i nuovi canoni della Rinascita.**

La definitiva perdita del dipinto lascia dunque insoluti tutti i problemi legati all'attribuzione.

Di quel gigante che faceva le fusa, per la gioia di viandanti e *campesinos*, sotto la luce meridiana del sole, restano — per chi passi per Ovoledo — scarsissime tracce. Nulla piú d'una sbiadita tavolozza murale.

* * *

A certe vistose lacune fa da naturale contrappunto qualche Pordenone di troppo. Con la *Madonna Langton Douglas* (ora nel Museo americano di Springfield) s'è addirittura tentato di forzar l'anagrafe, attribuendo al Pordenone una precocissima maturità. Gli si vorrebbe insomma assegnare un'opera, che contrasta con le selvatiche ruvidezze (d'umore ancor tolmezzino) che ne caratterizzano la produzione coeva.

Per rendersene conto basta tener sott'occhio il trittico dell'altarolo di Valeriano (1506), che rivelerebbe — rispetto la tavola di Springfield — un accentuato, quanto innegabile, scadimento di qualità e di mezzi espressivi.

L'azzardata attribuzione di quel dipinto al Pordenone è imputabile al Fiocco, che volle scorgervi (sia pur dubitativamente nella prima edizione del 1939) il sostanziale divorzio del giovanissimo artista dalla rude aggressività e dalle impacciate rigidezze che caratterizzano il suo tirocinio sotto l'egida di Gianfrancesco e di Pellegrino.

Accantonata ogni « compiacenza calligrafica », protagonista nella *Madonna Langton Douglas* diverrebbe il colore, esaltato da una gamma di vibratili smalti *(fig. 11)*.

Il giudizio dell'insigne Maestro — in smaccato contrasto con il Longhi (1934), che tendeva a ricondurre l'opera in ambito ferrarese (proponendo il nome di Lorenzo da Lendinara, uno dei primi interpreti delle intuizioni prospettiche di Piero della Francesca ed autore di celebri tarsíe) — suscitò più riserve che consensi. Isolata rimase l'adesione del Furlan (1966), che vi scorse un « intaglio » quasi vivarinesco, che il Pordenone avrebbe mutuato dalla pala di Alvise per la chiesa dei Battuti a Belluno.

Restavano insoluti per il Fiocco i problemi connessi alla collocazione cronologica della discussa *Madonna*. E per giustificare gli innegabili agganci con l'ambiente ferrarese, egli prospettò una data, il 1508, quando Giovanni Antonio avrebbe sostato nella città degli Estensi al seguito di Pellegrino da San Daniele.

Mecenati brillanti e spendaccioni, gli Estensi si circondarono d'una corte gaudente, ospitale e raffinata, spalancandola a tutti gli artisti di talento (e a caccia di commesse), cui non lesinarono né protezione né sussidi. E per gli artisti (ma non soltanto per loro) Ferrara divenne una Mecca della Rinascita, festosa e festaiola. Agli antipodi insomma dell'austero ideale savonaroliano — era di Ferrara anche l'irriducibile predicatore — de « l'homo verile e sprezatore delle caduche cose ». Ma torniamo al Nostro.

La presenza del Pordenone in quella città parrebbe confortata da un documento reperito dal Campori (1876), il quale allude ad un tal Giovanni Antonio aggregato alla comitiva di Pellegrino, ma è tuttora oggetto di cangevoli valutazioni.

La tesi del Fiocco trovò — all'apparenza almeno — un'insperata conferma nella scoperta (e ciò avvenne in occasione della rimozione della cornice) della sigla « Jo.Ant. B.P. MCCCCC ». Il Gilbert (1962), accodandosi con evidente spirito gregario al Fiocco, s'affrettò ad interpretarla come « Jo.Ant.Brixianus ».

Secondo quell'esegeta dunque il nostro giovanissimo artista avrebbe snobbato la recente patria friulana, ostentando le ascendenze lombarde del padre, oriundo da Corticelle nel Bresciano.

Un analogo riscontro (ben poco convincente per il vero) lo si coglierebbe nella sigla della Cappella Malchiostro, ove il Nostro — alludendo sempre alle proprie radici lombarde — si definí « Corticellus ».

Restava — e di non facile soluzione — il problema dell'inserimento temporale della tavola di Springfield nel *corpus* pordenoniano. Avevamo 'sta volta una data certa (1500) che costrinse il Fiocco ad un *dribbling* spericolato, ipotizzando come autore dell'opera un Pordenone poco piú

11. - Scuola ferrarese, « Madonna col Bambino », Springfield, Museo di Belle Arti.
(Foto Paramount)

che sedicenne. Apparve subito evidente che neppur ad un *enfant prodige* d'eccezionale precocità e di ineguagliato talento poteva ricondursi un dipinto che trasuda nella propria arcaica severità (di taglio tardo quattrocentesco) geniale maturità creativa e consumato mestiere.

La *Madonna Langton Douglas* andrà quindi definitivamente espunta dal suo repertorio.

Resta (o meglio restava) insoluto il problema dell'attribuzione, a proposito della quale s'ebbero incerte avvisaglie e felici intuizioni: fra l'altro Goi-Metz (1971) l'avvicinarono — sia pur dubitativamente — all'*atelier* del Crivelli, forse per certe epidermiche affinità con la celebre *Pala Odoni* della National Gallery e con il *Trittico* di Camerino (ora a Brera).

Per raccapezzarci su questo curioso dipinto, dobbiamo risalire al fervore « avanguardista » suscitato a Padova dalla presenza novatrice di Donatello (fra il 1443 ed il 1452) e dalla bottega di quello spregiudicato impresario di talenti che fu lo Squarcione (in gioventú — prima di diventare un disinvolto *talent scout* — fu anche uno stilista alla moda, quasi un'anticipatore di Versace).

E da lí appunto sciamarono il Mantegna, il Bellini, il Crivelli oltre ai ferraresi Tura e Cossa. E furono appunto quest'ultimi due a tessere uno straordinario capitolo nella storia dell'arte, capaci com'erano delle piú audaci innovazioni, con stravaganze metafisiche su paesaggi di marzapane, in un turgido rigoglio di festoni e di frutta.

E al clima d'esuberanza creativa di quella che fu — secondo un'icastica definizione del Longhi — l'*officina ferrarese*, attinse anche quell'Antonio Leonelli da Crevalcore nel Bolognese, che la critica accosta alla tradizione figurativa del Cossa e del Roberti.

Il *corpus* che gli viene attribuito con documentata certezza è piuttosto esiguo: singolari la *Sacra Famiglia* del Museo di Stoccarda ed il ritratto virile del Correr per un freddo e quasi matematico rigore speculativo.

Fu proprio a lui che Mario Lucco (1975) assegnò la *Madonna* di Springfield, i cui immediati antecedenti andrebbero scorti nella ben nota *Pala* di Francesco del Cossa nella Pinacoteca di Bologna. Il dilemma della sigla lo si sarebbe dunque risolto con un *Jo.Ant. B(ononiensis)* e non *B(rixianus)*.

Tale ipotesi era già allora corroborata da puntuali riscontri stilistici, che ressero al vaglio della critica piú attenta.

Ora poi essa trova ulteriore credito dopo la recentissima apparizione sul mercato antiquario (asta Sotheby's allo Sporting di Montecarlo) d'un ciclo di tre tele del bolognese Antonio da Crevalcore, sottratte — cosí almeno si presume — durante i torbidi napoleonici e segregate per quasi due secoli nella collezione del castello d'Etrepy.

Piú che un trittico, che presuppone un'ancona centrale con comparti laterali di ridotte dimensioni, qui abbiamo un'intera *suite* da cappella. D'impronta quasi surreale, i dipinti (una *Madonna col Bambino*, *San Pietro e San Paolo*) costituivano probabilmente la decorazione dell'altare e delle pareti laterali d'uno stesso vano.

Essi sono collocabili fra il 1485 ed il 1490 e rivelano sorprendenti affinità concettuali e stilistiche con la *Madonna Laugton Douglas*. Ma per

12. - Antonio da Crevalcore, particolare della « Madonna col Bambino » (già nella collezione del Castello d'Etrepy, Francia).

13. - Antonio da Crevalcore, particolare della « Madonna col Bambino » (già nella collezione del Castello d'Etrepy, Francia).

accertarcene dovremo recarci al Louvre, che sembra intenzionato ad aggiudicarseli *(fig. 12)*.

V'è un singolare dettaglio, fra l'altro, che accomuna soprattutto i putti nelle opere del Crevalcore: ed esso è costituito da quei vezzi di corallo rosso ostentati al collo e al polso dell'*agnolo* genuflesso e del Bambino di Sotheby's e ripetuti nell'Infante della *Madonna* di Springfield *(fig. 13)*.

È dunque finita per i sacri personaggi della tavola Douglas — dopo tante pirandelliane irrequietezze — l'affannosa ricerca d'un autore?

* * *

Riproponendo questo dipinto (un olio su tela in pessimo stato di conservazione) finirò con l'indispettire gli amici della critica paludata. Non v'è allegra brigata, d'altronde, senza il suo monellaccio: al piú dovrò darmi alla macchia come Robin Hood.

È un'opera *(fig. 14)* che taluno vorrebbe ascrivere ad un piatto rifacitore settecentesco dei piú celebri modelli pordenoniani.

Un giudizio che — con marginali riserve — ritengo di poter senz'altro condividere, per quanto 'sta tela abbia una sua storia singolare (e tale da suscitar in passato ben altre aspettative).

Non v'è dipinto famoso che non abbia alimentato richieste di copie o suggerito delle repliche. Esse debbon rassegnarsi ad un melanconico destino: finiscon con l'esser palleggiate — nella sofferta ricerca d'un autore — fra segnalazioni, reticenze e smentite.

Ciò vale anche per il Pordenone, che trovò nell'Amalteo e soprattutto nei piú tardi epigoni di quella bottega (un filone di facile attecchimento per la larga impronta lasciata qui in Friuli dal Maestro) degl'inesauribili volgarizzatori dei propri modelli. Dotati com'erano di scarso talento, i discepoli cercaron d'appropriarsi di quello altrui: senza riuscirvi, salvo appunto l'Amalteo che poté attingere ai cartoni del suocero, destreggiandosi con una certa dignità sulla sua scia.

Anche questo *San Giuseppe col Bambino* costituisce una supina derivazione dalla *Pala della Misericordia* nel duomo di Pordenone: un'opera che tanta popolarità assicurò allora al suo autore (popolarità, piú che fama, in quanto la prima la dispensano i contemporanei e la seconda è appannaggio dei posteri). Il dipinto è pervaso da una cosí intensa e morbida gamma emotiva (d'umore ancor giorgionesco) da giustificar persino l'esistenza di repliche autografe: il bellissimo *San Cristoforo* della collezione Kress lo si vorrebbe infatti di mano dello stesso Pordenone.

Qui invece la figura è piuttosto impacciata e rivela piú di qualche ingenuità: la qualità dell'insieme tuttavia non ci sembra giustifichi l'opinione (piuttosto severa) di chi vorrebbe assegnarla ad un anonimo, che avrebbe « strapazzato » l'insuperato modello della pala per soddisfare scontate esigenze devozionali. Non si può negar nell'autore un certo mestiere ed è comunque già meglio dello sgrammaticato stereotipo, con identico soggetto (sempre derivato dalla *Madonna della Misericordia*) tuttora esistente nella chiesa di Romano di Fontanafredda.

Il degrado della tela, la marcata ossidazione della pellicola e l'evidente

14. - Anonimo pittore locale, « San Giuseppe col Bambino », derivazione dalla « Pala della Misericordia » nel Duomo di Pordenone (Collezione privata).

guasto d'alcuni malandati rabberci non consentono allo stato attuale un giudizio definitivo. Sarebbe come ostinarsi a ricomporre un profilo dietro un vetro ancor appannato.

Attendiamo quindi l'esito del restauro che risarcirà il dipinto dal degrado e dall'oltraggio del tempo.

Già che ci siamo, cerchiamo almeno di ricostruirne l'itinerario: esso (questo almeno è certo) non è spuntato — come troppi altri di disinvolta attribuzione — dai sospetti meandri del mercato antiquario (ove ormai si confeziona ogni sorta di *pedigrée*). È appurato che questo *San Giuseppe* appartenne ad una famiglia della locale nobiltà castellana, la quale ebbe documentati rapporti di committenza con il Pordenone. E che elesse San Giuseppe suo patrono domestico.

Potremmo dunque trovarci di fronte ad una replica riconducibile alla cerchia del Maestro, che soddisfò cosí — con uno scampolo di bottega — la vanità di quei suoi facoltosi committenti?

Ad escluderlo — come s'è detto — è lo stile di maniera piuttosto tarda (e la stessa caratteristica trama della tela ben visibile sulle smarginature).

Resta da aggiungere — ma questa è ormai cronaca recente — che il dipinto fu ceduto dagli originari proprietari ad un collezionista pordenonese, il banchiere Poletti, subito dopo il primo conflitto mondiale. L'operazione avvenne con l'ingenua complicità dello scultore De Paoli, che lo gabellò come autografo del Pordenone (e chi abbia conosciuto il personaggio — superstite rimpianto dell'ultima *bohème* — non potrà certo negargli l'attenuante d'un'assoluta buona fede).

* * *

La critica d'arte — sotto una patina di distaccato *fair play* — è spesso simile ad una torrida arena: soprattutto in fatto d'attribuzioni, nel tentativo d'azzeccarne, gli studiosi non risparmiano a colleghi ed amici stilettate « al fiele » (le primizie se le contendono con le *banderillas* come nelle corride). Salvo quando debbono cedere all'evidenza d'una documentazione ineccepibile.

E questo parrebbe il caso delle formelle per il « pusiol » dell'organo di Udine.

Sulla paternità pordenoniana (o meglio sulla concezione pordenoniana) dell'opera di fronte all'esuberanza delle citazioni documentali non può nutrirsi alcun dubbio. Perplessità piuttosto suscita — per certi evidenti scompensi esecutivi — la qualità di quegli scomparti (e di alcuni di essi in particolare).

C'è da restarne addirittura sconcertati se si pensa che il Nostro — ma non fu la sua una goliardica millanteria, come spesso capita agli uomini cui è già arriso il successo? — s'era impegnato ad eseguirli « *in bona et excellenti forma* . . . ». Solo un largo apporto dell'*atelier* (quella del Pordenone fu una fervida fucina di mancati talenti e mezzibusti) giustifica alcune vistose goffaggini. A meno che successive maldestre ridipinture non abbiano mortificato l'ordito originale. E di quest'avviso è il Fiocco, per il quale quattro almeno di quelle formelle son « deturpate dai ritocchi ». Eppure

c'è chi si ostina a coglierví « spunti bellissimi » e trasparenti influenze dell'Urbinate.

* * *

Al *corpus graphicum* del Pordenone sembrava avesse posto un definitivo suggello l'esemplare indagine del Cohen (1980). E dobbiamo francamente riconoscere che ben poco resta da aggiungervi (e ancor piú sparuti e isolati sono i dissensi).

A questo proposito debbo tuttavia soddisfare un debito contratto con Giuseppe di Ragogna, cui mi legano tanti grati ricordi e al quale devo i miei primi itinerari giovanili fra arte, storia ed archeologia (idealmente per me piú che un tirocinio, fu una sorta di spartano noviziato).

« Giovanni Antonio — fu proprio lui a scriverlo su questa nostra Rivista (1954). — lavorò a Torre per incarico dei miei antenati e due miei antenati ritrasse in veste di santi in una delle sue tele immortali » (anche nello scrivere lo stile era del tutto consono all'uomo, che non riusciva a scrollarsi di dosso l'orgoglioso *cliché* del sopravvissuto e che continuò a guardar sempre — con artistocratica *nonchalance* — il presente da un'angolatura del passato).

Egli alludeva alla celebre *Pala* della parrocchiale (e alle figure dei santi Ilario e Taziano), devastata da quattro secoli di sevizie con maldestri restauri e rovinose riduzioni: « l'ombra — come la definí il Fiocco — d'un capolavoro » *(fig. 15)*. L'impresa era stata finanziata con un lascito di venti ducati dalla vedova di Giovannino di Ragogna e lí attinsero i pronipoti della castellana quando, nel 1520 (piú che una commessa fu la ricognizione d'un incarico già assunto dall'artista e protratto nel tempo), ricommisero l'opera al Pordenone.

Una radicata tradizione domestica vuol che nei santi appaiati sulla destra della *Madonna in trono* fossero stati ritratti i due munifici committenti: Gian Giuseppe e Gian Battista di Ragogna-Torre. E a chi ricordi la fisionomia dell'archeologo Giuseppe di Ragogna, basterebbe un'occhiata per convincersene: il santo in secondo piano, dal volto segaligno ed asciutto (quasi un profilo scavato nell'ulivo) ce ne propone un fedelissimo ritratto.

Il Cohen segnala il disegno d'una *Madonna col Bambino* conservato a Rotterdam nel Museo Boymans-Van Beuningen, ravvisandovi il probabile bozzetto per il comparto centrale di questa celebre pala.

Stralcia invece dal *corpus* pordenoniano due teste virili colte di profilo, che appartengono al Gabinetto dei disegni degli Uffizi (e che furono assegnate al Nostro dal Gamba). Nella manierata severità di quei tratti riaffiorano suggestioni belliniane ed antonellesche, cui il Pordenone faticò a sottrarsi nel corso della propria esperienza giovanile. Egli d'altronde non si limitò ad eseguir soltanto degli schizzi « alla brava », ma ci ha lasciato anche dei modelli già rifiniti, dalla cui intensa grafia traspare una squisita vena pittorica (cui manca soltanto il magico incanto del colore).

15. - G. A. Pordenone, « Madonna in trono con i santi Ilario e Taziano, Giovanni Battista ed Antonio », Torre di Pordenone, chiesa parrocchiale. *(Foto Brisighelli)*

Nel primo dei due disegni il materiale — gessetto sanguigno con lumeggiature a biacca — lascia pensare ad una certa improvvisazione, come se il soggetto fosse stato sbozzato dal vivo e completato a tavolino *(fig. 16)*. E soprattutto in questo ritratto — dall'accentuato profilo aquilino e dall'ossuta mascella — ci sembra innegabile l'anticipazione del santo della pala di Torre *(fig. 17)*: con la sola differenza che nel profilo degli Uffizi la diffusa calvizie del sacro personaggio è dissimulata dalla frangia stesa su un'ampia stempiatura. Il che rivelerebbe che fra l'esecuzione del disegno preparatorio ed il compimento della pala trascorse qualche anno: che poi il Pordenone ne abbia effettivamente stiracchiata l'esecuzione — forse distratto da piú lusinghiere commesse — trova conforto anche nei regesti dell'epoca.

Quel virile profilo — ci guardiamo bene dal tacerlo — non è facilmente riconducibile al tradizionale repertorio del Maestro, di cui d'altra parte non possiamo neppur ignorare l'estrema versatilità e la capacità d'adattamento alle piú disparate suggestioni.

16. - G. A. Pordenone, « Testa virile di profilo », Firenze, Gabinetto dei disegni agli Uffizi.

17. - G. A. Pordenone, particolare della pala della parrocchiale di Torre. *(Foto Brisighelli)*

Comprensibile dunque — anche se non possiamo ovviamente condividerla dopo quanto s'è detto circa la pala di Torre — la tesi prospettata del Ferri (1890) che azzardò il nome di Giovanni Bellini. Qualche credito ebbe poi l'ipotesi del Gronau (1910), autorevolmente ripresa dallo stesso Cohen (un'indiscussa autorità nel campo della grafica pordenoniana) che assegna invece quel profilo a Francesco di Vittor Bissolo: un *petit maître*, che vi avrebbe effigiato il committente della pala di S. Eufemia nel duomo di Treviso.

Le singolari coincidenze somatiche con il profilo della pala di Torre ci inducono a restituire il disegno al Pordenone, riprendendo un giudizio sia del Fiocco che del Tietze-Conrad. Entrambi tuttavia propongono per il soggetto tutt'altri personaggi: dal Sannazzaro ad un membro di cà Pesaro.

Secondo Giuseppe di Ragogna — ma è questa una tesi che francamente stentiamo ad avvallare — un altro disegno degli Uffizi *(fig. 18)* si riallaccerebbe all'altro santo di Torre.

Già palleggiato fra Giorgione (Ferri, 1890) ed il Nostro (con particolare fermezza dal Fiocco), esso viene ascritto dal Cohen al bergamasco Previtali, discepolo del Bellini. A dispetto dell'apparente matrice belliniana (forse appena un'intuizione epidermica) ci sembra che il disegno vada

18. - Scuola romana, « Testa virile di profilo », Firenze, Gabinetto dei disegni agli Uffizi.

19. - G. A. Pordenone, « Madonna e Santi », Varmo, chiesa parrocchiale. *(Foto Ciol)*
La struttura lignea del trittico, con colonne e trabeazioni di squisita fattura, si riallaccia alla tradizione plastica dei Maestri tolmezzini, rielaborata con una sensibilità architettonica e secondo gli schemi narrativi (l'Annunciazione, ad esempio, nelle volute del timpano) ormai propri della Rinascita.
La splendida cornice fu realizzata su disegni del Pordenone, che — secondo una fonte ripresa dal Marchetti (1956) — sarebbe anche l'autore dell'intaglio: un versatile protagonista, dunque, sia con la sgorbia che col pennello.

ricondotto in ambito romano o addirittura nella cerchia dell'Urbinate. Il che esclude l'attribuzione sia pur dubitativa al Pordenone.

* * *

Nella celebre pala della parrocchiale di Varmo la critica ha sinora rimarcato gli evidenti stridori fra la Madonna in trono e i due scomparti laterali *(fig. 19)*, sottolineando peraltro l'equilibrio dell'assetto scenico e l'olimpica compostezza della Vergine, che il Cavalcaselle accosta ad Andrea del Sarto.

A nostro avviso, del Pordenone — salvo la superba cornice originale — ben poco è sopravvissuto allo scempio dei rifacitori ottocenteschi, che a più riprese vi infierirono. Sol togliendo il posticcio del *maquillage*, vedremo quel che resta della primitiva stesura. E sarà un deludente risveglio.

Su Giovanni Antonio v'è dunque (e ne avanza) da sbizzarrirci.

La risposta spetta ora alla mostra del quinto centenario. Con il linguaggio oggi in voga, possiamo dire che c'è sempre, anche per l'arte, *the day after*: i bilanci dovremo quindi trarli sol calato il sipario, a luci spente e a polemiche sedate.

ALBERTO CASSINI